

7. Абдуллаева З. Зайдль. Метод = Seidl. Methode / пер. на нем. Х. Шрёдер. М., 2014. 320 с.

8. Сычев С. Документальная ложь // Искусство кино : [сайт]. 2011. № 9. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/09/n9-article20> (дата обращения: 25.11.2018).

9. Немченко Л. М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 136–141.

УДК 791.229.4+791.4

Михаил Витушко

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

ГРАНИЦА МЕЖДУ СВИДЕТЕЛЬСТВОМ И ДОКУМЕНТОМ: К ВОПРОСУ О КИНОПРАВДЕ

Рассматривается различие между свидетельством и документом. Важный пункт исследования — специфическое определение границы между двумя этими понятиями в кинематографе. Особое внимание уделено термину «киноправда», который считается критерием определения реальности и вымысла в документальном и игровом кино. Ключевым моментом является специфика исторической документальности и онтологии свидетельства, которые различаются через определенные кинематографические аспекты и имеют разные теоретические интерпретации. Осуществлен анализ понятия «свидетель» на базе философских теорий и документального кино. Статья написана на основе конкретных киноматериалов, теоретической базой которых является постструктуралистский подход.

Ключевые слова: современный кинематограф; свидетельство; документ; киноправда; художественная реальность.

THE BORDER BETWEEN THE EVIDENCE AND THE DOCUMENT: ON THE ISSUE OF FILM TRUTH

This paper will address the distinction between evidence and a document. An important point of this study is the specific definition of the boundary between these two concepts in cinema. Special attention is paid to the term “film truth,” which is a criterion for distinguishing reality from fiction in documentary and fiction films. The key point is the specifics of historical documentation and ontology of evidence, which differ through certain cinematic aspects and have different theoretical interpretations. The concept of “witness” is also analyzed through philosophical theories and documentary films. The article is based on specific film materials, the theoretical basis of which is the poststructuralist approach.

Keywords: modern cinema; evidence; document; film truth; artistic reality.

Осмысление той или иной действительности сопряжено с ее переживанием. Ключевыми факторами в этом аспекте являются свидетель и свидетельство. Через них происходит осуществление события как такового, событие обнаруживает себя в них [1]. Свидетель «указывает на то или иное событие, причем фактом своей речи» [2, с. 79]. В этой связи стоит сказать о различии свидетеля и эксперта/ученого: статус свидетеля прямо противоположен статусу эксперта, фигура последнего воплощает в себе функции знания и доказательства, свидетель лишен этой способности. Процедура установления истины, помимо экспертов и ученых, нуждается еще и в том типе речи, который способен фиксировать события во всей полноте. С господством научного знания, когда истина становится по преимуществу научной, речь свидетеля начинает мыслиться как некий набор фраз, которые требуют экспертной оценки и интерпретации. Сам факт подчинения свидетеля экспертизе показывает подчиненный характер языка. Не случайно «реабилитация» сви-

детельства начинается уже с так называемого «лингвистического поворота», «в котором, с одной стороны, участвует хайдеггеровская онтология языка, а с другой стороны — витгенштейновское гипостазирование языка» [Там же, с. 80].

Именно в этом контексте следует рассматривать появление работы Ж.-Ф. Лиотара *The Differend* (на русский можно перевести как «Распря» или «Тяжба»), которая посвящена проблеме свидетельства и того особого языка, на котором свидетельство высказывается [3]. С точки зрения Лиотара, свидетельство возникает в ситуации дискурсивного разногласия, а не в момент судебной тяжбы. Вслед за Лиотаром мы можем говорить, что свидетельство — это столкновение дискурса истины и дискурса справедливости. Лиотар отмечает, что для него является отправным пунктом дальнейших размышлений, касающихся проблемы исторического события. Он пишет следующее: «Вам сообщают, что люди, снабженные языком, были помещены в такую ситуацию, когда ни один из них не способен ничего сказать о ней. Большинство из них сгинули, а выжившие редко говорят об этом. Когда они начинают об этом говорить, их доказательства затрагивают лишь маленькую толику всей ситуации. Как вы можете знать, что сама ситуация существовала? Или, иначе, она существовала, но доказательства вашего свидетеля ложны либо потому, что он исчез и пребывает в молчании, а если и говорит, то это свидетельство его частного опыта, и остается только установить, был ли этот опыт компонентом рассматриваемой ситуации» [Там же, с. 4–5].

Здесь Лиотар говорит о холокосте. Это историческое событие имеет минимум документов, которые могли бы его подтвердить, и крайне ограниченное количество свидетельств тех, кто смогли выжить в лагерях уничтожения. Благодаря таким ситуациям появляется возможность большого количества интерпретаций, подвергающих само событие ревизии. В действительности «свидетельствовать о факте уничтожения в газовой камере может лишь тот, кто уничтожен, а тот, кто видел, тот, кто помнит, может иметь проблемы со зрением и памятью» [2, с. 81–82]. Однако именно жертвы являются теми самыми свидетелями, которые обладают способностью устанавливать иной тип отношений с исторической

истиной. В рамках дискурса истины наличие события холокоста оказывается недоказуемым, или опровержимым. Весь парадокс заключается в том, что речь идет о событиях, произошедших совсем недавно, и есть еще живые люди, готовые свидетельствовать о них, а не о каких-то фактах глубокой древности. Дж. Агамбен по этому поводу говорит: «В концлагере одной из причин, побуждающей заключенного выжить, становится возможность стать свидетелем» [4, с. 178]. Ситуация с холокостом осложняется еще и тем, что само это историческое событие стало частью массовой индустрии, что препятствует возврату к этой теме, важной в плане нового понимания свидетельства.

Таким образом, с подачи Лиотара мы имеем дело с событиями, которые неподвластны никаким документам, неподвластны даже потенциальному языку их описания, «...но при этом сам опыт переживания таких событий не уходит бесследно, он оказывается инкорпорирован в само наше существование, записан на наших телах, и след этого опыта рассеян в недостоверных, неточных, ложных свидетельствах» [2, с. 83]. Говоря об этих событиях, мы сталкиваемся с тем, что они не столько меняют социальную или политическую ситуацию, сколько ставят под вопрос сам наш способ мыслить и говорить о них. Для Лиотара событие Освенцима является тем условием, которое породило новую интеллектуальную ситуацию в мире, названную им «состоянием постмодерна». Это состояние показывает утрату доверия к большим нарративам, научное знание как частный случай дискурса истины теперь не обладает легитимизацией на установление подлинного знания и, соответственно, не может вести рассказ об истине с позиции обладания ею. Это говорит об упадке великих интерпретаций.

Лиотар говорит о том, что этот поворот можно охарактеризовать как переход от дискурса истины к дискурсу справедливости, что означает отказ от практик легитимизации знания, которые устанавливал режим существования истины. Для него таким поворотным знаком является Освенцим, который прерывает множество больших нарративов, прежде всего гуманистический, но также и тот, который мы называем научным знанием [5]. Под вопросом теперь оказываются такие понятия, как «исторический факт», «документ»,

«историческое знание» и «историческая истина». На первый план у Лиотара выходит проблематика исторического знака, которая напрямую связана с проблематикой свидетельства. Свидетельство должно перестать принадлежать дискурсу истины, требующему от него быть «послушным», быть «сырым материалом» доказательства. Оно представляет нечеткий аффективный образ, требующий для себя иного языка, нежели язык логики доказательств. Это говорит о том, что свидетельство никогда не доказательно, но оно может быть убедительно. Доказательным его пытается сделать интерпретация, постоянно сталкиваясь с контринтерпретацией. Убедительность свидетельства всегда безосновна, «поскольку она апеллирует к некоторому „общему чувству“, основанному на вовлечении других в причастность событию» [2, с. 88]. Свидетельство есть часть образа, разделенного с другими; не существует свидетеля самого по себе, молчащего свидетеля, так как его задача — донести, сообщить весть о событии. Это является не моральным предписанием, а некой материей свидетельства: «...оно — экстенсивная часть события» [Там же]. Свидетель — этот тот, кто несет на себе груз ответственности за высказывание информации. Он не просто сообщает некоторую информацию, он является ценным ее хранителем. Здесь он подобен заложнику, которого некая анонимная сила заставляет говорить, сколь бы трудно это ни было [4].

Теоретические конструкции Лиотара созвучны тому, что сделал К. Ланцман в своем знаменитом документальном фильме «Шоа». Эта работа Ланцмана стала интеллектуальным событием для всей Европы, о ней Лиотар пишет в своей книге «Хайдеггер и евреи», но, помимо этого, можно смело сказать, что киношедевр Ланцмана прямо или косвенно участвует и в *The Differend* [2]. Сам факт появления этой кинокартины наряду с работами Лиотара затронул важный нерв, связанный с проблемой свидетельства. В этом документальном фильме «автор, освещая события, происходившие в Освенциме, делает кинематографическую попытку дать слово переживанию события, то есть свидетелю» [1, с. 86]. Стоит сказать, что здесь важен не столько рассказ и не репрезентация, сколько именно создание сопричастности болезненной памяти о том, что остается непредставимо. Ланцман не случайно не использует прак-

тически никаких архивных материалов, документальных кадров, фотографий, искусственно возвращающих зрителя в то время. Скорее наоборот: он располагается в настоящем и именно в нем ищет следы тех событий, что имели место в годы войны. Используемые кинематографические средства Ланцмана оказываются настолько действенны и убедительны, что можно задаться резонным вопросом: способен ли кинематограф вместо философии вызвать свидетельство из-под власти архивного документа? Может быть, для той ситуации, которую Лиотар пытается разрешить теоретически, больше подходят средства кинематографа, а не философии?

Данный вопрос оказывается тем более правомерным, если обратить внимание на то, что вместе с появлением фотографии и кинематографа постепенно, но радикально меняется и само понимание документа. С изобретением фотографии стало возможным не просто заниматься повествованиями, а «видеть ушедшее время» в прямом смысле этого слова. Этого было невозможно достичь в дофотографическую эпоху, поскольку историческим документом считалось то, что само себя предъявляло как документ, а именно — историческое повествование, те нарративы, которые вели рассказ о том, что происходило. Память оказалась сохраняемой не только в рассказываемых историях, но и в предметности образов. Это, в свою очередь, привлекло внимание историков к материальному пласту исторического прошлого, который до тех пор оставался в тени господствующих исторических повествований.

Одним из первых, кто обратил внимание на то, как с изобретением фотографии меняется отношение к памяти и истории, был Вальтер Беньямин. Для него само понимание истории оказывается зависимым от этого нового способа фиксации момента времени. Он обращает внимание на то, как с приходом фотографии «возрастает роль материальности жизни, самой повседневности, как прошлое оказывается под давлением настоящего, лишаясь своей грандиозности и символичности» [6, с. 69]. Беньямин приводит в качестве примера одного из первых фотографов, Атже, который отошел от портрета и стал снимать пустынные парижские улицы, обнаружив тем самым удивительные свойства фотографии как репродукции, принципиально отличающие ее от изображения.

Позже в своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он опять вспомнит Атже и разовьет этот фотографический мотив пустынного изображения: «В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже, в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков» [Там же, с. 33]. У Беньямина свидетельство связано с новым типом документирования, с фотографией. Само фотоизображение как фиксация момента «здесь и сейчас» становится свидетелем на судебном процессе истории. Что это за тяжба, в которую включена человеческая история? Это спор между историческим повествованием и «историческим знаком» (в смысле Лиотара) или «историческим образом» (в смысле Беньямина) [2, с. 92–93].

Известно, что фотография и кинематограф предполагают определенный набор технических средств, которые способны высвободить особую логику свидетельства из-под власти повествований, изображений и репрезентаций. Подобная логика заключается не в том, что благодаря фотографии мы имеем возможность установить истину факта, нет, но, как прекрасно показал Беньямин, мы можем удостовериться в том, что место, где должен быть «факт», может быть пустынно, опустошено, то есть наряду с культивируемой памятью наблюдается стирание фактов, их забвение, которое вовсе не случайно и которое свидетельствует если и не о свершившемся преступлении, о несправедливости, то, по крайней мере, о непристойности [6].

Интересно, что фильм Ланцмана начинается с долгих планов пустынных пейзажей Освенцима, в которых, кажется, «только руинизирующее время оставило свой след, и почти ничего не напоминает о тех событиях, которые происходили здесь несколько десятилетий назад» [7, с. 91]. В «Шоа» можно обнаружить интересный конституирующий факт: полноправным персонажем, свидетельствующим о происходящих событиях, выступают сами кадры. Эти

кадры в дальнейшем становятся навязчивым рефреном фильма, участвующим в нем как полноправный персонаж, «как один из тех, кто выжил и теперь свидетельствует, рассказывая о произошедшем» [2, с. 95]. Можно сказать, что Ланцман показывает бессубъектный характер свидетельства, о чем по-своему в своих теоретических построениях пытались говорить Лиотар и Беньямин. В действительности у свидетельства нет высказывающегося, а присутствует всего лишь соучаствующий, и при этом совсем не важно, кто это — человек, пространство или время. Само событие способно оставить свой неизгладимый след и в человеческом ущербе, и в руинах пространства. Ущерб, боль, утрата — это и есть тот самый аффективный язык свидетельства, буквы которого не могут быть освоены никаким субъектом. Это еще более подчеркивает то, что выжившие говорят так, что практически невозможно почувствовать хоть намек на голос истца. Так возникает новый архив, в котором ключевая роль отводится не разоблачающим документам, а литературным кинематографическим усилиям по воссозданию опыта, для которого нет адекватного языка описания, находящегося за рамками представления и воображения, в который невозможно поверить. Это документальное кинопроизведение Ланцмана, таким образом, дает возможность осознать, насколько проблематична сама «документальность» в кино и насколько «кинематографический документ» не соответствует нашему представлению о документе архивном, о том документе, который подтверждает или опровергает факт некоторого события.

В интервью журналу *Cahiers du cinema* Ж. Деррида задается вопросом: почему на Западе отснятая пленка не является доказательством в судебном процессе? Он пытается в этом усмотреть недоверие к образам и доверие к онтологии голоса и письменного документа [7, с. 76]. Но, по сути, такое «недоверие закона» — оборотная сторона той крайней аффективной вовлеченности в кинематографическое изображение, которая граничит с безотчетностью веры. Это позволяет кинематографическому образу быть всегда более убедительным, нежели любой документ. Потому, когда мы говорим о документальном кино, то должны понять, что же является документом в качестве кинематографического образа [2].

Сколько существует кино, называемое документальным, столько ведутся споры о том, где пролегает граница между кинематографическим документом и вымыслом. Осуществляются попытки реанимации в качестве документального того, что принято называть *cinema verité*, но нет никакого согласия по поводу правдивости правды прямого изображения. Это непосредственно касается вопроса киноправды. Тот же Р. Флаэрти пытался найти правду/смысл реальности в безмонтажном плане, где, по его убеждениям, ничего не должно ускользнуть от взгляда, где само время движется в соответствии со временем реального проживания событий. Д. Вертов подходил к этому процессу совсем по-другому: для него выразить киноправду возможно было только в монтаже, в так называемом невозможном сочетании элементов, которые человеческий глаз не в силах соединить, так как он обучен зрению по определенным правилам. Получается, что реальность, по Вертову, превышает возможность человеческого глаза, и задача *cinema verité* — предъявить эту самую реальность. Это и есть тот самый процесс, когда мы смотрим на вещи «как они есть».

Однако пропасть между Флаэрти и Вертовым не столь уж непроходима. «И в том, и в другом случае документ возникает не в „самой“ реальности, а в способе фиксации» [2, с. 98]. Документ возникает в тот момент, когда камера становится максимально десубъективизирована либо своим предельным неучастием, своей оставленностью в мире, где нет никакого взгляда, а есть только событие, которое еще не произошло, либо разрушительным монтажом. Выходит, что это уже не документ в привычном смысле слова, а само скрывающееся свидетельство жизни. И здесь важно то, что для игрового кино ложь выступает условием самого изобразительного ряда. Можно сказать, что ложь здесь лежит в самом основании зрелища, сколь бы реалистичным оно ни казалось. С документальным кино ситуация более сложная, так как ложь здесь постоянно скрывается. Именно подобный манипулятивный аспект киноизображения хорошо известен юриспруденции, которая не принимает видеодокументы в качестве свидетельств. Даже любое документальное изображение смерти на киноэкране, утверждает А. Базен, можно назвать «метафизически непристойным», поскольку здесь есть возможность манипулировать

с оживлением мертвых тел [8, с. 64]. Телевидение обнажило его еще сильнее, когда инструментом доказательства факта сделало прямой эфир. Всякому изображению, претендующему на документальность, постоянно приходится иметь дело с этим базовым недоверием, подтачивающим любой кинодокумент, сколь бы ни было сильным согласие по поводу его правдивости.

Фактически спор о документальности в кино — это совсем не спор о правде факта или его фиктивности. Это спор между документом, который всегда фиктивен, и свидетельством, которое всегда недокументируемо. Документ в кино — всегда эффект той или иной политики, а свидетельство — то, что ставит под сомнение саму возможность документировать событие. Свидетельство не озабочено своим подтверждением, оно словно отлучено от того, чтобы быть для кого-то ценным, а потому в пределе не может стать политическим инструментом. «Оно вне изображения. Оно стираемо изображением» [2, с. 101]. Оно в каком-то смысле непристойно, поскольку разрушает ту мораль, благодаря которой политика смешала в документе правду и вымысел.

1. Петровская Е. Клод Ланцман: уроки нового архива // Безымянные сообщества. М., 2012. С. 84–97.

2. Аронсон О. К антропологии свидетельства // Аронсон О. Силы ложного : Опыты неполитической демократии. М., 2017. С. 78–104.

3. Lyotard J.-F. The Differend : Phrases in Dispute. Manchester, 1988. 208 p.

4. Агамбен Дж. Свидетель / пер. с итал. Б. Дубина // Синий диван. 2004. Вып. 4. С. 177–204.

5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. 160 с.

6. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе. М., 1996. 240 с.

7. Derrida J. Le cinéma et ses fantômes // Cahiers du cinema. 2001. Avril. № 556. P. 73–90.

8. Базен А. Что такое кино? М., 1972. 379 с.